

СЕМИОТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦА В АСПЕКТЕ ТОЧЕК ЗРЕНИЯ АВТОРА, ЗРИТЕЛЯ И ПЕРСОНАЖА (ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА)

Алибек Исалиев¹, Алина Молдахметова²

^{1,2}Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

Аннотация. В статье представлен семиотический анализ европейской программы спортивного бального танца с позиции точек зрения автора, зрителя и персонажа (хореографического образа) с применением исследовательского инструментария, основанного на методе семиотического анализа Бориса Андреевича Успенского. Целью исследования является выявление отличительных особенностей точек зрения автора, зрителя и персонажа (хореографического образа) в европейской программе спортивных бальных танцев в эпохах модерна, постмодерна и метамодерна. На основе семиотического анализа задачами исследования выступили изучение европейской программы спортивного бального танца в аспектах внешней и внутренней точек зрения по принципу «искусство – коммуникация – язык – знак», где хореографическое искусство имеет диалогичный характер коммуникации между исполнителем и зрителем, а телесность являясь языком танца формирует различные знаки.

Результатом данного исследования является раскрытие точек зрения автора, зрителя и персонажа (хореографического образа), которые показали ведущие тенденции развития эстетики танцев европейской программы в периоды модернизма, постмодернизма и метамодернизма. Компаративистский метод позволил выявить характерные особенности развития знаковой системы в европейских танцах вышеназванных периодов. Проанализировано своеобразие исполнительского стиля в эпохах модерна, постмодерна и метамодерна с точек зрения автора, зрителя и персонажа (хореографического образа).

Данное исследование представляет перспективный инструментарий в вопросах проведения семиотического анализа танца в широком применении в сферах танцевального спорта и в направлениях хореографического искусства.

Ключевые слова: эстетика танцев, спортивный бальный танец, танцевальный спорт, семиотический анализ, Борис Успенский, метамодернизм.

Для цитирования: Исалиев, Алибек и Алима Молдахметова. «Семиотический анализ спортивного бального танца в аспекте точек зрения автора, зрителя и персонажа (хореографического образа)». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 9, №4, 2024, с. 70–87, DOI: 10.47940/cajas.v9i4.947

Благодарности: Авторы выражают благодарность редакции «Central Asian Journal of Art Studies» за помощь в подготовке статьи к публикации, а также анонимным рецензентам за внимание и интерес к исследованию.

Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи и заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Введение

Обращение к теме семиотического анализа спортивного бального танца в предметном поле искусствоведения представляет собой новую установку концептуального анализа и его идентификации в хореографическом искусстве. Исследование тенденций метамодернизма в хореографическом искусстве является актуальным направлением в целостностном изучении теоретических разработок данной культурной парадигмы. Однако, раскрытие тенденций метамодернизма представляется сложным без обращения к эстетике эпох модерна и постмодерна.

В нашем исследовании мы предпринимаем попытку изучения точек зрения автора, зрителя и персонажа (хореографического образа) в европейской программе спортивных бальных танцев (танцевальный спорт) в периоды модернизма, постмодернизма и метамодернизма в аспекте семиотического анализа. Стоит

отметить, что данное исследование является продолжением и составной частью статьи «Метод формального анализа Александра Габричевского в исследовании хореографии спортивных бальных танцев».

Методы

Основным методом исследования выступает метод семиотического анализа Бориса Андреевича Успенского в аспекте внешней и внутренней точек зрения. Данный метод позволил нам исследовать эстетику спортивного бального танца в триединстве ракурсов автора, зрителя и персонажа (хореографического образа). Также, в исследовании применен формально-стилистический анализ Генриха Вельфлина, который дополнил теоретическую базу проводимого нами исследования в области формального анализа. Вместе с тем, было обращение к культурно-историческому методу исследования, оправданного

интегральной гибкостью в области искусствоведческого познания.

Важной частью исследования выступило использование феноменологического подхода. Применение феноменологического подхода оправдано его попыткой преодолеть «расщепление» произведения искусства на форму и содержание (в формально-стилистическом анализе) или на означающее и означаемое (в семиотическом анализе).

Фактологической базой исследования явились монографии и статьи искусствоведов, культурологов и философов, архивные видеоматериалы и фотографии выступлений исполнителей спортивного балетного танца в периодах модернизма, постмодернизма и метамодернизма.

Дискуссия

Хореографическое искусство диалогично. В аспекте процесса коммуникации мы можем трактовать танец как сообщение, автора как отправителя сообщения и зрителя как адресата сообщения. Соответственно, в этом плане мы можем различать точку зрения автора (отправителя), точку зрения зрителя (адресата) и, наконец, сообщение как точку зрения персонажа (хореографического образа). Хотелось бы отметить, что понятие «точка зрения» несет в себе дефиницию ракурса восприятия.

Заметим при этом, что изначально если позиция зрителя имеет внешний характер по отношению к хореографическому произведению, а позиция персонажа — характер внутренний, то позиция автора может меняться в этом отношении. Однако, при определенных обстоятельствах внешняя и внутренняя точки зрения имеют место так и с позиции зрителя.

Обращаясь к теории внешней и внутренней точек зрения в

изобразительном искусстве, описанной в труде Б.А. Успенского «Семиотика искусства» можно отметить, что «использование внутренней или внешней точки зрения в изобразительном искусстве может проявляться, в частности, в системе перспективы. Так, прямая и линейная перспектива, характерная для ренессансной и позднейшей живописи (предполагающая сокращение предметов по мере их удаления от зрителя), представляет мир таким, как он воспринимается извне (со стороны), с какой-то фиксированной точки зрения — внешней по отношению к изображаемой действительности. Напротив, так называемая обратная перспектива, характерная для древнего искусства (предполагающая сокращение предметов по мере их приближения к зрителю картины, т.е. к переднему плану), соответствует позиции именно внутреннего наблюдателя» (173).

В этой связи, обращение к проблеме «рамок», т.е. границ художественного произведения представляется актуальным в хореографическом искусстве с его изобразительно-выразительными свойствами. «В самом деле, в художественном произведении — будь то произведение литературы, живописи и т.п. — перед нами предстает некий особый мир — со своим пространством и временем, со своей системой ценностей, со своими нормами поведения, - мир, по отношению к которому мы занимаем (во всяком случае, в начале восприятия) позицию по необходимости внешнюю, т.е. позицию постороннего наблюдателя. Постепенно мы входим в этот мир, т.е. осваиваемся с его нормами, вживаемся в него, получая возможность воспринимать его, так сказать, «изнутри», а не «извне»; иначе говоря, читатель становится — в том или ином аспекте — на внутреннюю по отношению к данному произведению точку зрения. Затем, однако, нам предстоит покинуть этот мир — вернуться

к своей собственной точке зрения, от которой мы в большей степени абстрагировались в процессе восприятия художественного произведения» (Успенский 174).

«При этом чрезвычайную важность приобретает процесс перехода от мира реального к миру изображаемому, т.е. проблема специальной организации «рамки» художественного изображения. Эта проблема предстает как проблема чисто композиционная; уже из сказанного может быть ясно, что она непосредственным образом связана с определенным чередованием описания «извне» и описания «изнутри», - иначе говоря, переходом от «внешней» к «внутренней» точке зрения, и наоборот (Успенский 174).

Результаты

Точка зрения автора. *Эпоха модерна*. Родиной конкурсных бальных танцев является Англия. Именно здесь возникли первые ассоциации учителей бального танца, которые заложили основу для развития этого жанра хореографии, разработали основные идеи и стандартизировали технику исполнения.

«В то время в Англии большую роль в развитии конкурсного бального танца играл журнал «The Dancing Times», редактором которого был Филипп Ричардсон. По его инициативе в 1929 г. была создана организация, объединяющая ассоциации учителей бальных танцев — Official Board of Ballroom Dance (OBBD). OBBD, а также общества учителей бальных танцев в других странах популяризировали и развивали конкурсный танец. Они определили стили и стандарты исполнения, создали систему медальных тестов, проводили экзамены для учителей, а также регулярно сессии конгрессов для распространения информации.

Очень важным для развития бальных танцев оказался выход в свет в тридцатые годы первых книг по этой теме. Особую роль сыграл изданный в 1936 г. первый учебник «Ballroom Dancing» Алекса Мура, где были описаны фигуры всех танцев европейской программы. В том же году вышла книга Виктора Сильвестра и Филиппа Ричардсона «The Art of Ballroom». С конца 30-х гг. в Англии начинают издаваться два журнала «Ballroom Dancing Times» и «Alex Moore Monthly Letter Service» (Котова).

В период модернизма авторами бальной хореографии в большинстве своем были теоретики танца, которые стандартизировали технику исполнения и упорядочили фигуры европейской программы. Основными источниками получения информации в этот период были периодические издания и литература.

Обращаясь к формально-стилистическому анализу Генриха Вельфлина, можно прийти к выводу, что в период модернизма восприятие автора бальной хореографии, которое формировало движения, фигуры, композиционный рисунок исходило от социокультурных течений того времени и в частности, от физических возможностей исполнителей. «Различные эпохи порождают различное искусство» — в этих словах Г. Вельфлин выразил необходимость связи истории искусства с социокультурными условиями его развития (экономика, политика, история народа и его культуры, мода и т.д.) и таким образом ориентировал науку об искусстве на изучение художественных форм в связи с осмыслением форм мироощущения, присущим той или иной эпохе. «Но если присмотреться поближе, то увидишь, что изменению подверглась не одна лишь обстановка, окружающая человека, большая и малая архитектура, не только его утварь и одежда, — сам человек в своем телесном облике стал другим, и именно в новом

впечатлении от его тела, в способе держать его и придавать ему движение скрыто настоящее ядро каждого стиля» (Вельфлин 235).

Формообразование танцевальной пары в первую очередь влияло на инструментарий автора. Вертикальное положение в паре и непринужденное перемещение отражалось в геометрически простых фигурах и линейном рисунке передвижения. Именно здесь перед нами предстает проблема «рамок» художественного произведения, в нашем случае хореографического образа. Танцевальная пара, их положение выступает в виде «рамок» хореографического образа. Перед авторами был ограниченный материал в виде вертикализированного положения в паре, что приводило к составлению хореографии и композиционного рисунка преимущественно в поступательном характере. Как бы это ни звучало тавтологично, авторы были в своем роде в «рамках» при составлении хореографической лексики. Данные обстоятельства отражаются во внутренней точке зрения автора.

Касательно внешней точки зрения автора можно предполагать, что ее формировала в первую очередь, сама хореография авторов, стремление усовершенствовать танцевание и так, как на начальном периоде было считанное количество педагогов-теоретиков, взглянуть на хореографию как бы под другим ракурсом не представлялось возможным.

Эпоха постмодерна. В эпоху постмодерна, когда спортивный балльный танец полностью сформировался относительно программы танцев, регламентации музыкального сопровождения, параллельно эволюционировала динамика движения танцевальных пар. Следовательно, для успешного обеспечения динамичного движения возникла необходимость

в доработке положения в паре. Так, для выполнения фигур с большей амплитудой шага, с большей степенью поворота, с увеличением наклонов требовалась более жесткая рамка в паре и небольшое отклонение друг от друга для создания противовеса, что привело к более выраженному повороту головы влево партнера и партнерши (взоры, направленные мимо друг друга также обеспечивают ориентацию и контроль на танцевальной площадке). Формирование данного положения в паре проходило имманентно и, преимущественно практическим путем исполнителей. Развитие исполнительского мастерства обусловило делегирование части творческих задач от автора к исполнителям. В данном контексте уместно будет привести слова Г. Вельфлина, который утверждал, что «смена стилей не зависит от сознательной воли художников. Развитие художественных форм становится внутренне обусловленным, имманентным процессом, подчиняющим себе все остальные моменты творческой деятельности, независимо от информационных сведений о художниках, которые, следовательно, для понимания искусства играют второстепенную роль» (Вельфлин). Отсюда возникает знаменитый вельфлиновский тезис: не «история художников», а «история искусства без имен».

«Исследователь Наталья В. Атитанова характеризует пластическую интонацию как своего рода строительный кирпичик и средство характеристики танцевального образа того или иного персонажа; изначальную категорию всякого танца, обладающую великим могуществом и задающую тон в любом танце. Она может быть придумана не только автором первоначального хореографического текста, но и исполнителем, создающим новую редакцию всем известного произведения» (Мамыкина). Действительно, ведущие пары мира

задавали тон всему танцевальному сообществу, пропагандируя свой танцевальный стиль и манеру исполнения. В отличие от эпохи модерна, где основными источниками информации выступали периодические издания и литература по бальной хореографии, эпоха постмодерна характеризуется тем, что сами исполнители в качестве лекторов проводили мастер-классы, выступали на конгрессах, записывались и тиражировались видео-лекции. Все эти факторы поспособствовали тому, что границы между внутренней и внешней точками автора как бы «растворились» в многообразии предлагаемых вариантов исполнения бальной хореографии педагогами-теоретиками и исполнителями.

Эпоха метамодерна. Спортивный бальный танец в эпоху метамодерна характеризуется в первую очередь входением данной дисциплины в ряды Международного олимпийского комитета и потенциального участия в программе Олимпийских игр. Это обстоятельство дало толчок к повышению спортивной составляющей в эстетике данного вида хореографического искусства. Тенденция спортивности в танце привела к усложнению пластической выразительности, ритмической основы, динамики движения. Данные факторы также отразились на формообразовании пары в европейской программе. Так, интегрирование горизонтальной плоскости в формировании положения в паре достигает наибольших значений, что позволяет исполнять технически усложненную хореографию. Вместе с тем, тенденция спортивности повлияла на мотивацию как авторов хореографии, так и исполнителей, где агональность является смыслообразующим параметром. Целесообразно здесь привести слова Артура Шопенгауэра: «Наше тело знакомит нас и с физическими, и с психическими переменами: в движениях его нам

нередко дана причинность в форме и бывания, и мотивации» (Шопенгауэр). В то же время, вместе с тенденцией спортивности на точку зрения автора в эпоху метамодерна отчасти повлиял возросший темп жизни, который отражается в динамичном построении хореографии. Также, хочется отметить, что спортивная составляющая отразилась не только на самой эстетике и хореографии спортивных бальных танцев, но и на именовании. В WDSF (Всемирная федерация танцевального спорта), одной из ведущих мировых организаций, признанной Международным олимпийским комитетом принято называть спортивные бальные танцы танцевальным спортом.

В эпоху метамодерна наряду с мастер-классами, конгрессами и видео-лекциями источники информации в области бальной хореографии пополнились онлайн-уроками. Особенно актуальным это стало во время пандемии коронавируса.

Подытоживая раздел о точке зрения автора, можно сказать, что изменение ракурса восприятия автора было связано с социокультурными течениями каждой из эпох, с преобразованием телесности и формы. Важным моментом стал отход доминирования позиции автора и укрепления позиции исполнителя, как автора новых стилей и тенденций, что привело к тому, что разграничение на внутреннюю и внешнюю точку зрения автора стало более не актуальным.

Точка зрения зрителя. Эпоха модерна. Во-первых, для зрителя конкурсные бальные танцы были новым явлением. Прежде чем, бальные танцы сформировались в соревновательный вид танца, они определенное время развивались в виде социальных танцев, где зрители выступали также в качестве исполнителей. Более отчетливое разделение на зрителей и исполнителей произошло после завершения формирования конкурсных бальных танцев.

Во-вторых, проводя аналогию со сценическими видами хореографии, можно отметить, что ракурс восприятия у зрителей балетных танцев и сценических танцев отличается. Если при лицезрении, к примеру, балета зритель наблюдает за действием с одного ракурса из зрительного зала, то в балетных танцах танцевальная площадка имеет четыре стороны и окружена зрителями со всех сторон. В данном случае сама танцевальная площадка выступает как «рамка» художественного произведения. Перед зрителем танцевальные пары предстают во всех ракурсах, на переднем и заднем плане, в удалении и приближении. Задача зрителя фокусировать свое внимание будь то на всей площадке, на определенной танцевальной паре, партнере или партнерше, или же в сравнении пар. «Именно «рамки» - будь то непосредственно обозначенные границы картины (в частности, ее рама) или специальные композиционные формы — организуют изображение и, собственно говоря, делают его изображением, т.е. придают ему семиотический характер. Здесь можно вспомнить глубокие слова Гилберт К. Честертон о том, что пейзаж без рамки практически ничего не значит, но достаточно поставить какие-то границы (будь то рама, окно, арка и т.п.), как он может восприниматься как изображение. Для того чтобы увидеть мир знаковым, необходимо (хотя и не всегда достаточно) прежде всего обозначить границы: именно границы и создают изображение. (Характерно в этой связи, что в некоторых языках «изобразить» этимологически связано с «ограничить»)» (Успенский 177).

Говоря о внешней и внутренней точке зрения зрителя, здесь естественным образом зритель в начале восприятия находится на внешней стороне по отношению к художественному произведению. Однако, при определенных обстоятельствах зритель

также может занять внутреннюю точку зрения. В данном аспекте уместно применить понятие «Образованный глаз», разработанное Генрихом Вельфлиным. В основе теории Вельфлина лежит идея о различных «методах видения», характерных для тех или иных исторических эпох. Различие связано с эволюцией психической природы человека, порождающей изменение зрительного восприятия предметного мира и, как следствие, изменение форм его воспроизведения в искусстве.

Через призму формального анализа положения в паре в европейской программе спортивных балетных танцев, можно отметить, что на начальном этапе развития балетной хореографии зрительное восприятие формировалось по ходу развития формы в танце. Для зрителя сформировавшийся конкурсный балетный танец явился своего рода феноменом и вначале зрительное восприятие адаптировалось под этот феномен. Далее, после адаптации уже зрительное восприятие было основным фактором эволюции формы танца. Это обуславливает популярность балетных танцев у зрителей во все времена. Если для зрителя эпохи метамодерна балетный танец эпохи модерна покажется примитивным, то для зрителя эпохи модерна он был эталоном эстетики. Стоит подчеркнуть, что под зрительным восприятием подразумевается охватывание всех участников процесса, т.е. зрителей, судей, авторов, исполнителей.

Применительно внутренней точки зрения зрителя и понятия «Образованный глаз», хотелось бы также отметить то, что способность зрителем занимать внутреннюю точку зрения напрямую зависит от уровня культуры зрителя. В эпоху модерна балетными танцами преимущественно увлекались высшие слои общества, интересовавшиеся живописью,

литературой, театром, музыкой и т.д. Весь этот круг интересов позволял зрителю в массовом плане более глубоко сопереживать, прочитывать то или иное художественное произведение, формировать эстетический вкус. «Как у автора, так и у зрителя на основе диалога осуществляется свободное самооткровение, требующее не точности, а глубины проникновения в ядро события» (Малинина 130).

В разработке аспекта внутренней точки зрения также был полезен один из фундаментальных трудов Артура Шопенгауэра «Мир как воля и представление», в котором он разделял реальность на мир как волю и на мир как представление. Согласно этой концепции весь окружающий нас мир на самом деле есть лишь наше представление о нем. «Для нашего интеллекта дан лишь мир - представление, но непосредственное чувство внутренним путем вводит нас в сущность всякого бытия, в волю» (Шопенгауэр). Чем мы ближе к воле, тем меньше связаны с многообразием мира представлений. Шопенгауэр связывает близость человека к воле с эстетическим опытом. Согласно Шопенгауэру, в эстетическом переживании мы теряем черты своей индивидуальности и сливаемся с художественным объектом.

Эпоха постмодерна. Эпоха постмодерна, характеризующаяся развитием массовой культуры, отложило свой отпечаток и на зрительное восприятие спортивных бальных танцев. Принципы высокого искусства отошли на второй план в силу объективных причин, среди которых, к примеру были массовое увлечение бальными танцами, смена музыкальных вкусов от классической к эстрадной. Также, продуктами зрительного восприятия были элементы китчевости в бальных танцах, отображаемые, в частности, в танцах латиноамериканской программы. На фото 1, 2 (Old dancing videos) мы можем видеть, что одним из

наиболее ярких примеров был элемент, позаимствованный из фигурного катания, где партнер вращался на одной ноге, вторая нога отводилась в сторону или назад, а партнерша, находясь в контакте с партнером обегала его вокруг его оси. Данный элемент использовался исключительно в развлекательных целях. В этом контексте можно провести аналогию с одной из основных тенденций развития постмодернизма, с деконструкцией. «Деконструкция» в данном случае выражается с одной стороны в распаде традиционных принципов исполнения и с другой стороны в интегрировании в бальный танец не только элементов других танцевальных направлений, но и спорта, а также шоу.

Однако, в европейской программе тенденции китчевости не наблюдалось.



Фото 1, 2. Пара слева: имена неизвестны, пара справа: Майкл Стилианос и Лорна Ли, 1971 г.

Напротив, более активное перемещение на танцевальной площадке, повлекшее за собой совершенствование формообразования в паре, увеличение наклонов, перетекания из вертикальной плоскости в горизонтальную и наоборот придало европейским танцам в большей мере изящество и мастеровитый характер исполнения. В данном аспекте «деконструкция» в европейской программе выражается в выходе из «рамок» танцевальной пары, т.е. в отходе от вертикализированной формы, присущей в эпоху модерна.

Эпоха метамодерна. Тенденция спортивности, охватившая спортивный бальный танец в эпоху метамодерна отразилась на зрительном восприятии следующим образом. Во-первых, если в эпоху модерна и постмодерна зритель представлял из себя интеллигентного наблюдателя художественного действия, то в современное время зритель бальных танцев практически ничем не отличается от зрителя единоборств, к примеру. Крики, возгласы, эмоциональная поддержка своих пар стали неотъемлемой частью соревнований по спортивным бальным танцам. Разумеется, такого рода поддержка относится в первую очередь к зрителям, имеющим отношение к той или иной танцевальной паре, будь то родители, близкие, друзья, педагоги-тренеры. На наш взгляд, данная модель лицезрения спортивных бальных танцев не позволяет зрителю в полной мере занять внутреннюю точку зрения, так как интенция зрителя направлена на преследование сугубо личных интересов. Следует отметить, что зачастую педагоги-тренеры выступают в качестве судей соревнований, где им нередко приходится оценивать танцевальные пары наряду со своими.

Во-вторых, применительно понятия «Образованный глаз» Генриха Вельфлина, эпоха метамодерна характеризуется развитием глобальной цифровизации, что отразилось

буквально во всех сферах человеческой жизнедеятельности. Социальные сети, мессенджеры, маркетплейсы все больше занимают внимания и времени у современного общества. В массовом плане современное общество меньше интересуется театром, живописью, литературой и т.д., что, несомненно, сказывается на способности воспринимать глубинно художественное произведение и занимать внутреннюю точку зрения.

Подводя итоги раздела о точке зрения зрителя, хотелось бы отметить, что точка зрения зрителя имея заведомо внешнюю позицию по отношению к художественному произведению, также обладает внутренней позицией. При этом, исследование показало, что в массовом плане способность зрителя занимать более глубинно внутреннюю точку зрения имеет тенденцию снижения от эпохи модерна к эпохе метамодерна. Кроме того, если в начале зрительное восприятие формировалось по ходу развития формы в танце, то впоследствии уже зрительное восприятие было основным фактором эволюции формы танца.

Точка зрения персонажа (хореографического образа). *Эпоха модерна.* Если автор и зритель являются сугубо объектами, а их точки зрения субъектами, то персонаж (хореографический образ) и его точка зрения позиционируются нами в аспекте субъектов. «То, что все познает и никем не познается, это - субъект. Он, следовательно, носитель мира, общее и всегда предполагаемое условие всех явлений, всякого объекта: ибо только для субъекта существует все, что существует. Таким субъектом каждый находит самого себя, но лишь поскольку он познает, а не является объектом познания. Объектом, однако, является уже его тело, и оттого само оно, с этой точки зрения, называется нами представлением» (Шопенгауэр). По мысли Шопенгауэра,

мир как представление имеет две существенные и неделимые половины. «Первая из них - объект: его формой служат пространство и время, а через них множественность. Другая же половина, субъект, лежит вне пространства и времени: ибо она вполне и нераздельно находится в каждом представляющем существе» (Шопенгауэр). В этом контексте также хотелось бы отметить позицию французского философа Мориса Мерло-Понти, излагаемую в статье Лукичевой К.Л. «О феноменологическом подходе к изучению произведений искусства»: «Носителем субъективности для французского философа является человеческое тело в совокупности всех его качеств и свойств; именно оно в процессе многообразного восприятия мира конструирует и осмысливает этот мир. Подобная трактовка антропологического аспекта искусства очень точно высвечивает роль живого, психосоматического «я». Это «я» выходит в окружающий мир, одновременно вбирая его в себя; в этом взаимодействии и рождается произведение искусства, в котором отражаются одновременно и характеристики мира (оформившиеся в визуальном восприятии человека), и антропологическая специфика «я»» (Лукичева 190).

В спортивных балльных танцах образ исполнителей непосредственно связан с эмоциональным выражением. В отличие от латиноамериканской программы, где эмоции можно выразить всем телом, в европейской программе основным индикатором эмоций у исполнителей является лицо. На выражение, мимику лица изначально повлияла музыка. Именно музыку Шопенгауэр называет высшим из искусств. Музыка по мнению Шопенгауэра является копией самой воли. «Музыка позволяет почувствовать универсальные чувства и эмоции, очищенные от повседневных деталей... Музыка лишена любого материального

воплощения в отличие от живописи, скульптуры, и даже поэзии» (Правое полушарие интроверта). Однако, стоит отметить, что танец неразрывно связан с музыкой. И в данном аспекте в танце наше тело выступает инструментом объективации музыки.

В эпоху модерна, когда балльные танцы исполнялись под классическую музыку (Вальс), джазовую музыку (Фокстроты) и музыку Танго был заложен образ, напрямую связанный с процессом прослушивания музыки того или иного характера. Аналогию эмоционального выражения можно провести с мимикой дирижера оркестра. Как мы знаем, классическая музыка берет свои истоки от церковной музыки Средневековья. С тех времен в классической музыке транслируются нравственные ценности христианства. Одной из центральных ценностей христианства является чувство сострадания. Именно сострадание, сопереживание чувствуется при прослушивании классической музыки и, соответственно, отображается в эмоциях слушателя. Таким образом, можно предположить, что одним из основных образов у исполнителей европейской программы спортивных балльных танцев является сострадание (Фото 3, 4).





Фото 3, 4. Пара слева: имена неизвестны, пара справа: Мирко Гоззоли и Эдита Даниуте.

Эпоха постмодерна. Несмотря на смену музыкальных вкусов от классической к эстрадной, образ танцевальной пары, заложенный в эпоху модерна, сохранил свои истоки в эпоху постмодерна, но возрастание динамики движения на танцевальной площадке наложило определенные условия для видоизменения эмоционального выражения танцевальных пар. Так, усовершенствование формы, увеличение длины шага, наклонов, ритмического рисунка поспособствовало более яркому эмоциональному выражению. Именно амплитуда движения является главным индикатором эмоционального выражения танцевальных пар, будь то в горизонтальной или вертикальной плоскости, т.е. сопоставимое заполнение движения эмоциональной нагрузкой для обеспечения естественности. В данном аспекте для представления можно привести в пример спортивный балльный танец эпохи модерна и метамодерна. Если представить танец с амплитудой движения, присущей эпохе модерна и эмоциональным выражением, принятым в эпоху метамодерна (забегая вперед, можно сказать, что эмоциональное выражение будет усиливаться), то это будет выглядеть неестественным, «переигранным». Или же наоборот, амплитуда движения, присущая эпохе метамодерна и эмоциональное выражение, принятое в эпоху модерна,

этот вариант исполнения будет смотреться предпочтительнее, так как широта танца будет забирать основное внимание, но все же для полноценного эстетического восприятия данное эмоциональное заполнение будет не достаточным.

Эпоха метамодерна. В эпоху метамодерна также присутствует отход от музыкального сопровождения, принятого в эпоху постмодерна, отныне превалируют ремиксы на популярную музыку. Несмотря на это образ танцевальной пары сохраняет заложенные в него основы, но тенденция увеличения амплитуды движения, берущая свое начало в эпоху постмодерна, находит свое продолжение в эпоху метамодерна. Помимо увеличения амплитуды движения одним из факторов усиления эмоционального выражения стала тенденция спортивности. Стремление спортсменов занять призовые места находит свое отражение в доведении эмоционального выражения до уровня экспрессии. Особенно это прослеживается в танцах латиноамериканской программы, где уровень экспрессии может достигать до неестественности исполнения. Также, если в европейской программе зрительный контакт между партнером и партнершей практически отсутствует из-за особенностей положения в паре и для ориентирования на танцевальной площадке, то в латиноамериканской программе зрительный контакт между партнером и партнершей обусловлен наличием повествовательности в танце и взаимоотношения внутри пары. Однако, в эпоху метамодерна мы наблюдаем, что зрительный контакт между партнером и партнершей в латиноамериканской программе практически сведен к минимуму, что не может положительно отразиться в аспектах повествовательности и взаимоотношения в паре, а также на общем эстетическом восприятии. Причиной этому может

быть, как мы ранее отмечали, тенденция спортивности, где танцевальные пары стремятся привлечь внимание судей и зрителей, наладив с ними зрительный контакт. Вместе с тем, данный тренд можно связать с социокультурными условиями развития общества в эпоху метамодерна, где мужчина и женщина стремятся к независимости, к гендерному равенству.

Исходя из вышеизложенного, можно сказать, что точка зрения персонажа (хореографического образа) имея заложенные основы в эпоху модерна, связанные с музыкальным сопровождением со временем видоизменялась. Видоизменение связано не со сменой музыкального сопровождения, а с увеличением амплитуды движения, так как основа образа была сохранена.

Основные положения

В ходе исследования разработаны и сформулированы следующие научные результаты:

- определено, что на точку зрения автора в европейской программе спортивных балльных танцев повлияли социокультурные течения эпох модерна, постмодерна и метамодерна;
- проанализирован характер внешнего изменения формы внутри пары, повлекший рефлексии ракурса восприятия автора;
- выявлено, что внутренняя точка зрения зрителя и ее глубина в массовом плане имеет тенденцию снижения от эпохи модерна к эпохе метамодерна;
- определено, что точка зрения зрителя формировалась по ходу развития формы в танце, но впоследствии уже зрительное восприятие было основным фактором эволюции формы танца;
- установлено, что точка зрения персонажа (хореографического образа) непосредственно связана с музыкальным

сопровождением европейской программы спортивных балльных танцев;

- выявлено, что амплитуда движения выступает основным индикатором развития эмоционального выражения в европейской программе спортивного балльного танца.

Заключение

На основе семиотического анализа европейской программы спортивного балльного танца нам удалось исследовать данный вид синтеза хореографического искусства и спорта с позиции точек зрения автора, зрителя и персонажа (хореографического образа). Основной инструментарий - теоретические разработки Б.А. Успенского, позволившие исследовать внешнюю и внутреннюю точку зрения, что предоставило возможность взглянуть на эстетику спортивного балльного танца более глубинно.

Теоретические разработки Г. Вельфлина дополнили исследование в области формального анализа, а также раздел внутренней точки зрения зрителя применительно понятия «Образованный глаз».

Как и в формальном анализе, на основе семиотического анализа с применением феноменологического подхода удалось проследить отражение определенных тенденций развития художественных процессов каждой из эпох. Так, в модернизме — «прогресс» с точки зрения автора выражается в виде структурных форм построения фигур, композиций танца, с точки зрения зрителя в устойчивом интересе к различным жанрам искусства, с точки зрения персонажа (хореографического образа) в заложенных в него нравственных ценностей.

В постмодернизме — «деконструкция» с точки зрения автора выражается в виде выхода за рамки формы, конструкции, с точки зрения

зрителя в отходе восприятия принципов высокого искусства к массовой культуре, с точки зрения персонажа (хореографического образа) в увеличении эмоционального выражения посредством амплитуды движения.

В метамодернизме — «колебание» между категориями спорта и искусства прослеживаются с точек зрения автора, зрителя и персонажа (хореографического образа).

Вклад авторов:

А.Т. Исалиев – формирование теоретической части текста, работа с источниками и интерпретация полученных данных. Анализ и систематизация материала, исполнение практической части исследования.

А.Т. Молдахметова – определение концепции исследования, выявление круга задач и разработка методологии исследования. Научное редактирование основного текста, текста аннотации, консультирование и научное руководство.

Авторлардың үлесі:

Ә.Т. Исалиев – мәтіннің теориялық бөлігін қалыптастыру, дереккөздермен жұмыс және алынған мәліметтерді интерпретациялау. Материалды талдау және жүйелеу, зерттеудің практикалық бөлігін орындау.

А.Т. Молдахметова – зерттеу тұжырымдамасын анықтау, міндеттер ауқымын анықтау және зерттеу әдістемесін әзірлеу. Негізгі мәтінді, аңдатпа мәтінін ғылыми редакциялау, кеңес беру және ғылыми жетекшілік ету.

Authors contribution:

A. Issaliyev – formation of the theoretical part of the text, work with sources and interpretation of the data obtained. Analysis and systematization of the material, execution of the practical part of the study.

A. Moldakhmetova – defining the research concept, identifying the scope of tasks and developing research methodology. Scientific editing of the main text, abstract text, consulting and scientific guidance.

Список источников

- Вельфлин, Генрих. *Классическое искусство*. Санкт-Петербург, Алетея, 1997.
- Исалиев, Алибек и Молдахметова Алима. «Метод формального анализа Александра Габричевского в исследовании хореографии спортивных балльных танцев». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 9, № 1, 2024 г., с. 209–226, doi:10.47940/cajas.v9i1.800.
- Котова, Светлана. «Бал зажигает огни». *Российский танцевальный союз*, www.rdu.ru/post/bal-zazhigaet-ogni. Дата доступа 11 августа 2024.
- Лукичева, Красимира. «О феноменологическом подходе к изучению произведений искусства». *Вестник РГГУ*, №17 (79), 2011, с. 189–195.
- Малинина, Вера. «Хореографическое произведение как художественный текст». *ВЕСТНИК Челябинской государственной академии культуры и искусств*, №1 (9) май 2006, с. 130–143.
- Мамыкина, Татьяна. «Семиотика в хореографии и ее значение». *Infolesson*, www.infolesson.kz/doklad-semiotika-v-horeografii-i-ee-znachenie-3150140.html. Дата доступа 20 августа 2024.
- Успенский, Борис. *Семиотика искусства*. Москва, Школа «Языки русской культуры», 1995.
- «Философия Шопенгауэра за 10 минут». *YouTube*, загружено Правое полушарие интроверта, youtube.com/watch?v=ocBoBsWx_H0&t=496s. Дата доступа 19 августа 2024.
- Шопенгауэр, Артур. «Мир как воля и представление». *Lib.ru*, www.az.lib.ru/s/shopengauer_a/text_0040.shtml. Дата доступа 2 сентября 2024 г.
- «1971 ICBD World Professional Latin Dance Championships - WEST BERLIN». *YouTube*, загружено Old dancing videos, 7 августа 2020, youtube.com/watch?v=65MUtGxgRP0. Дата доступа 15 сентября 2024.

References

Velflin, Genrikh. *Klassicheskoye iskusstvo [Classical art]*. Saint Petersburg, Aleteyya, 1997. (In Russian)

Issaliyev, Alibek and Moldakhmetova Alima. «Metod formalnogo analiza Aleksandra Gabrichhevskogo v issledovanii khoreografii sportivnykh balnykh tantsev» [“Method of formal analysis of Alexander Gabrichhevsky in the study of ballroom dance choreography”]. *Central Asian Journal of Art Studies*, Vol. 9, № 1, 2024, pp. 209–226, doi:10.47940/cajas.v9i1.800. (In Russian)

Kotova, Svetlana. «Bal zazhigayet ogni» [“The ball turns on the lights”]. *Rossiyskiy tantsevalnyy soyuz*, www.rdu.ru/post/bal-zazhigaet-ogni. Accessed 11 August 2024. (In Russian)

Lukicheva, Krasimira. «O fenomenologicheskom podkhode k izucheniyu proizvedeniy iskusstva» [“On the phenomenological approach to the study of works of art”]. *Vestnik RGGU*, №17 (79), 2011, pp. 189–195. (In Russian)

Malinina, Vera. «Khoreograficheskoye proizvedeniye kak khudozhestvennyy tekst» [“Choreographic work as a literary text”]. *VESTNIK Chelyabinskoy gosudarstvennoy akademii kulturey i iskusstv*, №1 (9) may 2006, pp. 130–143. (In Russian)

Mamykina, Tatyana. «Semiotika v khoreografii i yeye znacheniiye» [“Semiotics in choreography and its meaning”]. *Infolesson*, www.infolesson.kz/doklad-semiotika-v-horeografii-i-ee-znachenie-3150140.html. Accessed 20 August 2024. (In Russian)

Uspenskiy, Boris. *Semiotika iskusstva [Semiotics of art]*. Moscow, «Yazyki russkoy kulturey» school, 1995. (In Russian)

«Filosofiya Shopengauera za 10 minut» [“Schopenhauer’s philosophy in 10 minutes”]. *YouTube*, loaded Pravoye polushariye introverta, youtube.com/watch?v=ocBoBsWx_H0&t=496s. Accessed 19 August 2024. (In Russian)

Shopengauer, Artur. «Mir kak volya i predstavleniye» [“The world as will and representation”]. *Lib.ru*, www.az.lib.ru/s/shopengauer_a/text_0040.shtml. Accessed 2 September 2024. (In Russian)

«1971 ICBF World Professional Latin Dance Championships - WEST BERLIN». *YouTube*, loaded Old dancing videos, 7 August 2020, youtube.com/watch?v=65MUtGxgRP0. Accessed 15 September 2024.

Исалиев Әлібек, Молдахметова Алима

Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

АВТОР, КӨРЕРМЕН ЖӘНЕ КЕЙІПКЕР (ХОРЕОГРАФИЯЛЫҚ БЕЙНЕ) АСПЕКТІСІНДЕГІ СПОРТТЫҚ БАЛ БИІНІҢ СЕМИОТИКАЛЫҚ ТАЛДАУ

Аңдатпа. Мақалада Борис Андреевич Успенскийдің семиотикалық талдау әдісіне негізделген зерттеу құралдарын пайдалана отырып, автор, көрермен және кейіпкер (хореографиялық бейне) тұрғысынан спорттық бал биінің еуропалық бағдарламасының семиотикалық талдауы берілген. Зерттеудің мақсаты – модерндік, постмодерндік және метамодерндік дәуірдегі спорттық бал биінің еуропалық бағдарламасындағы автордың, көрерменнің және кейіпкердің (хореографиялық бейне) көзқарасының ерекше белгілерін анықтау. Семиотикалық талдау негізінде зерттеудің мақсаты спорттық бал биінің еуропалық бағдарламасын «өнер – қарым-қатынас – тіл – таңба» қағидасы бойынша сыртқы және ішкі көзқарас аспектілерінде, сондай-ақ, хореографиялық өнер орындаушы мен көрермен арасындағы қарым-қатынас диалогтық сипатқа ие болып, дене бітімі би тілі бола отырып, әртүрлі белгілерді қалыптастыруында болып табылды.

Бұл зерттеудің нәтижесі модернизм, постмодернизм және метамодернизм кезеңдеріндегі еуропалық бағдарламаның би эстетикасының дамуындағы жетекші тенденцияларды көрсеткен автордың, көрерменнің және кейіпкердің (хореографиялық бейне) көзқарастарын ашу болып табылады. Салыстырмалы әдіс жоғарыда аталған кезеңдердегі еуропалық билердегі таңба жүйесінің даму ерекшеліктерін анықтауға мүмкіндік берді. Модернизм, постмодернизм және метамодернизм дәуірлеріндегі орындаушылық стильдің өзіндік ерекшелігі автор, көрермен және кейіпкер (хореографиялық бейне) тұрғысынан талданады.

Бұл зерттеу би спорты салаларында және хореографиялық өнер бағыттарында кеңінен қолданылатын бидің семиотикалық талдауын жүргізуге арналған перспективалық құралдар жиынтығын ұсынады.

Түйін сөздер: би эстетикасы, спорттық бал биі, би спорты, семиотикалық талдау, Борис Успенский, метамодернизм.

Дәйексөз үшін: Исалиев Әлібек және Молдахметова Алима. «Автор, көрермен және кейіпкер (хореографиялық бейне) аспектісіндегі спорттық бал биінің семиотикалық талдауы». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 9, №4, 2024, 70–87 б., DOI: 10.47940/cajas.v9i4.947

Алғыс: Авторлар «Central Asian Journal of Art Studies» журналының редакторларына мақаланы баспаға дайындауға көмектескені үшін және анонимді рецензенттерге зерттеуге назар аударып, қызығушылық танытқаны үшін алғысын білдіреді.

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қайшылығы жоқ екендігін мәлімдейді.

Issaliyev Alibek, Moldakhmetova Alima

Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

SEMIOTIC ANALYSIS OF BALLROOM DANCE IN THE ASPECT OF VIEWPOINTS OF THE AUTHOR, VIEWER AND CHARACTER (CHOREOGRAPHIC IMAGE)

Abstract. The article presents a semiotic analysis of the European program of ballroom dance from the point of view of the author, viewer, and character (choreographic image) using research tools based on Boris Andreevich Uspensky's semiotic analysis method.

The purpose of the study is to identify the distinctive features of the points of view of the author, viewer and character (choreographic image) in the European program of ballroom dancing in the modern, postmodern, and metamodern eras. Based on the semiotic analysis, the objectives of the study were to study the European program of ballroom dance in aspects of external and internal points of view according to the principle «art - communication - language - sign,» where choreographic art has a dialogical nature of communication between the performer and the viewer. Physicality, being the language of dance, forms various signs.

The result of this study is the disclosure of the points of view of the author, viewer and character (choreographic image), which showed the leading trends in the development of aesthetics of dances of the European program during the periods of modernism, postmodernism, and metamodernism. The comparative method made it possible to identify the characteristic features of the development of the sign system in European dances of the above-mentioned periods. The originality of the performing style in the eras of modernity, postmodernity, and metamodernity is analyzed from the points of view of the author, viewer and character (choreographic image).

This study presents a promising toolkit for conducting a semiotic analysis of dance, which has wide application in dance sports and choreographic art.

Keywords: aesthetics of dance, ballroom dance, dancesport, semiotic analysis, Boris Uspensky, metamodernism.

Cite: Alibek Issaliyev, and Alima Moldakhmetova. "Semiotic analysis of ballroom dance in the aspect of viewpoints of the author, viewer and character (choreographic image)". *Central Asian Journal of Art Studies*, Vol. 9, No. 4, 2024, pp. 70–87, DOI: 10.47940/cajas.v9i4.947

Acknowledgments: The authors express their gratitude to the editors of the Central Asian Journal of Art Studies for the help in preparing the article for publication, as well as to anonymous reviewers for their attention and interest to the study.

The authors have read and approved the final version of the manuscript and declare no conflicts of interests.

Авторлар туралы мәлімет:

Әлібек Теміржанұлы Исалиев – өнер магистрі, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының «Хореография педагогикасы» кафедрасының доценті, 3-курс докторанты (Алматы, Қазақстан)

Алима Талгатқызы Молдахметова – философия (PhD) докторы, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының «Балетмейстерлік өнер» кафедрасының меңгерушісі (Алматы, Қазақстан)

Сведения об авторах:

Алибек Темиржанович Исалиев – магистр искусств, доцент кафедры «Педагогика хореографии», докторант 3-го курса Казахской национальной академии искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0009-0002-7642-0362
E-mail: galikman@mail.ru

Алима Талгатовна Молдахметова – доктор (PhD) философии, заведующая кафедрой «Балетмейстерское искусство» Казахской национальной академии искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0002-9657-381X
E-mail: alimusha_88@mail.ru

Information about the authors:

Alibek Issaliyev – Master of Arts, Associate Professor of the Department of «Pedagogy of Choreography», 3rd year doctoral student at the Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

Alima Moldakhmetova – PhD, Head of the Department of «Choreographer's Art» at the Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)